

藤代禎助「オペレッタ；ゲイシャ」(1901年)とベルリンの烏森芸者

Teisuke FUJISHIRO “Die Operette ; Die Geisha” (1901) und Karasumori Geisha in Berlin

泉 健

Ken IZUMI

(和歌山大学教育学部音楽教室)

2013年10月4日受理

序

20世紀最初の年、1901年(明治34)のベルリンで、西欧人一座によるオペレッタ『The Geisha』(以下『ゲイシャ』と表記)が上演され、東京の烏森芸者の一行がそれに参加するという一幕があった。その年の暮れには、川上音二郎・貞奴一座の公演が同じくベルリンで行われており、作曲家シェーンベルク, A. は、その時川上貞奴一座と同じ劇場で働いていた(泉健 2013: 78)。筆者は近年、主に音楽と演劇に注目して、独文雑誌“Ost=Asien”を通して世紀転換期のベルリンにおける異文化接触、異文化交流、文化変容の問題を追究している(泉健 2001, 2008, 2009, 2010, 2011a, 2011b, 2013)。本稿もその一環である。

本稿の主な目的は次の二つである。第一は、1901年のベルリンでオペレッタ『ゲイシャ』の公演に加わった烏森芸者の洋行の足跡を、雑誌“Ost-Asien”の関係記事などを読み解くことによって再現すること。第二は、その公演を観た藤代禎助(素人)の批評を考察することである。そしてこれらのことを通して、世紀転換期のベルリンにおける、音楽と演劇面でのジャポニズムや異文化接触の様相などを追究していきたいと考えている。

以下Ⅰ章では、日本を題材とした19世紀末のオペレッタ『ミカド』と『ゲイシャ』の概要と、両作品の社会史的背景を考察する。Ⅱ章では、パリ万国博覧会に出演後の烏森芸者の足跡の中から、特にベルリン時代に注目し、その地での公演の様子などを明らかにする。Ⅲ章では、ベルリンでのオペレッタ『ゲイシャ』の公演に対する、独文学者藤代禎助の批評を分析し、当時の日本のエリートであった彼が、このオペレッタをどのように受容したかを追究する。Ⅳ章では、藤代禎助の批評が掲載された前後の“Ost=Asien”誌における、その他の日本音楽関係記事をいくつか紹介する。

Ⅰ. 『ミカド』と『ゲイシャ』；流行の社会史的背景

1. 『ミカド』と『ゲイシャ』の歴史的位置

19世紀後半、美術の世界におけるジャポニズムと同

じように、音楽においても一種のジャポニズムに相当する作品が作曲されている。1870年代から20世紀初頭までの間に、フランスとイギリスとイタリアにおいて作曲された、日本を題材としたオペラやオペレッタの主要な作品を調べてみると、次のようなものがある(『 』が作品名。鶴園紫磯子 1984: 29、同 2007: 14、後藤暢子・大西紀代子 1985: 53-55、岩田隆 2005: 133-191を参考に作成)。この間のイギリスで注目に値する作品は、『ミカド』と『ゲイシャ』の2つである。

1872年(明治5)	仏	サン＝サーンス, C.	『黄色の姫君』
1876年(明治9)	仏	ルコック, C.	『コシキ』
1885年(明治18)	英	サリヴァン, A.	『ミカド』
1893年(明治26)	仏	メサジェ, A.	『お菊夫人』
1894-95年(明治27-28)			『日清戦争』
1896年(明治29)	英	ジョーンズ, S.	『ゲイシャ』
1898年(明治31)	伊	マスカーニ, P.	『イリス』
1899-1901(明治32-34)			『義和団事件』
1902年(明治35)			『日英同盟』
1904年(明治37)	伊	プッチーニ, G.	『蝶々夫人』
1904-05年(明治37-38)			『日露戦争』

そして、この間日本が関わった世界史的な出来事を並記すると、ジョーンズ, S. の『ゲイシャ』の歴史的位置もわかりやすい。すなわち、サン＝サーンス, C. の『黄色の姫君』からプッチーニ, G. の『蝶々夫人』の間に、日本は日清戦争を戦い、『蝶々夫人』の初演の年に日露戦争を開始している。『ゲイシャ』はその両戦争の間に位置し、初演は義和団事件開始の3年前、日英同盟締結の6年前であったことがわかる。それでは次に『ミカド』と『ゲイシャ』を考察していきたい。

2. オペレッタ『ミカド』1885年(明治18)

1) 概要

19世紀のイタリアやドイツでは、ヴェルディ, G. やヴァーグナー, R. などによって、芸術作品としてのオ

ペラが作曲された。しかしイギリスではそのような作品は書かれず、ミュージック・ホールで楽しむ庶民的な作品が多く生まれた。それらは、上演された劇場の名前を取ってサヴォイ・オペラと呼ばれている。『ミカド』はその代表的な作品の一つであった。

作曲家サリバン, A. (1842-1900) と戯曲家ギルバート, W. S. (1836-1911) によるこの作品は、1885年(明治18)にロンドンで初演された。同年にはその地で、日本人の日常生活や音楽を「展示」する日本人村という企画(倉田喜弘 1983)が進行中であった。『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』1885年4月4日号343頁には、この作品の登場人物の挿絵が掲載されている(金井圓編訳 1973: 239)。また同誌1895年12月21日号722頁には、この作品の3人娘の写真が掲載されている(金井圓編訳 1973: 304)。現在、この作品のテキストは邦訳もあり(ギルバート, W. S. 2002)、映像も視聴できる(東映株式会社 『喜歌劇 ミカド』)。また、その中で演奏される「ミヤサマ」と、明治維新当時の「宮さん」との関係の音楽学的研究もなされている(三井徹・松本順子 2005)。さらにこの作品の制作過程を描いた映画『トプシー・ターヴィー』(NHK BS2 放送 2004年2月4日)も存在する。映画『炎のランナー』では、最初の方に、主人公がこのオペレッタを観に行く場面が描かれている。

作品は、日本の「ティティブ」という町でのコメディであるが、日本人にはこの作品は何とも荒唐無稽なものに思われる。しかし、この作品を当時のイギリス社会の中に置いてみると、そこにはきちんとした存在理由があったこともわかる。この作品が、当時のイギリス社会でどのように受容されていたかということに関しては、階級意識に注目した井野瀬久美恵氏や新井潤美氏の優れた研究がある。その視点から見ると、サヴォイ・オペラの社会的存在理由もよく理解できるので、次節ではその要点を追思考してみたい。

2) イギリスの階級意識と『ミカド』

産業革命をいち早く行ったイギリスでは、農村の人口が労働者として都市に吸収されていった。そして「ミュージック・ホールという言葉は、ジェントルマンやミドル・クラスのコンサートとは一線を画する、労働者のための娯楽空間を示す特殊用語として定着していく」(井野瀬久美恵 1990: 29)。ところが「ヴィクトリア朝も後半になると、劇場の経営は苦しくなり、高い入場料を払ってくれる紳士淑女クラスの観客を劇場に呼び戻すことが、経営者たちにとって死活問題となっていった」(新井潤美 2008: 58-59)。そのために、作品をもう少し上品に仕上げる試みがなされ、また劇場の改装なども行われた。いわば「劇場のミドル・クラス化」(新井潤美 2001: 26)である。

その結果、そこに集まった聴衆には、資本家や銀行家などの階層と労働者階級の間に挟まれた人びとが多

く含まれることになった。「上下を挟まれたこの階層の人びとには、上との差は仕方ないにしても、下の労働者階級とだけは一緒にされたくない」(井野瀬久美恵 1990: 111、傍点原著者)という意識が強くみられた。そしてそのような聴衆に向けて書かれたのが、ギルバート, W. S. とサリバン, A. のサヴォイ・オペラであった。

『ミカド』の舞台は確かに日本であるが、「重要な部分はジョークや諷刺であり、これらはすべて当時のヴィクトリア朝社会に向けられたもの」(新井潤美 2008: 76)であった。そしてそれらのジョークや諷刺は、それを観に来た社会的中間層の階級意識を巧妙にくすぐるものであった。そして甘美なサリヴァンの音楽が、「ギルバートの諷刺やシニズムの影響を緩和するのに重要な役割を果たした」(新井潤美 2008: 69)という分析である。

このような視点から『ミカド』をみてみると、日本人の目には荒唐無稽に思えるこの作品も、当時のイギリス社会の中ではきちんとした存在理由があったことがわかる。それが初日以来「六七二回の連続公演」(新井潤美 2001: 17)という、当時としては記録的なロングランになった要因でもあった。後述の『ゲイシャ』は広く欧米で受容されたが、『ミカド』はそれとは対照的に、主としてイギリスの中で繰り返し上演された。それはこの作品が、当時のイギリス社会の中産階級の階級意識を重要なポイントとしており、それが理解できなければ作品のおもしろさがわかりにくかったためであろう。

3. オペレッタ『ゲイシャ』1896年(明治29)

1) 概要

さて、1890年代に入るとサヴォイ・オペラも陰りを見せ始め、変わってミュージカル・コメディという新しいタイプの演劇が登場することになった。これは同時代の世相をうまく取り入れながら、しっかりとした筋がスピーディーに展開し、ダンスも重要な要素となるような「ショー的な舞台」(長木誠司 2007: 11)作品であった。そしてこれは、20世紀に入ってアメリカでミュージカルとして発展していくことになる。

『ミカド』の11年後に初演された『ゲイシャ』は、そのミュージカル・コメディのタイプである。¹⁾ 作曲はシドニー・ジョーンズ(1861-1946)、作詞はグリーンバンク, H.、台本はホール, O. による作品であった。初演は、1896年4月25日にロンドンのデイルズ劇場で行われ、以後760回(橋本順光 2003: 30)の連続公演という記録を立て、『ミカド』の連続記録を上回っている。

この作品は、その後イギリス以外にも広まり、フランス、ドイツ、イタリア、ロシア(福田秀一 1979)、スウェーデン、ハンガリー、オーストリア(小澤幸夫

1999：107-103)などでも上演され、アメリカではニューヨークで160回(岩田隆 2005：163)の上演を記録している。チャーホフ, A.P. の短編『犬を連れだした奥さん』(初出『ロシア思想』1899年12月号)には、この『ゲイシャ』を観に行く場面が出てくる(チャーホフ, A. 2004：32)。なおチャーホフのこの作品は、ソヴィエト連邦時代に映画化されている(映画『小犬をつれた貴婦人』 1960)。

2) あらすじ

オペレッタ『ゲイシャ』のあらすじは次のようなものである。時と所は明示されていないが、日本の条約港とあるので、幕末か明治初期の長崎であろうか。この作品の登場人物は、次の3つのグループに分けられる。まずフェアファックス大尉を中心とするイギリス海軍の軍人たち、次にコンスタンス夫人とその取り巻きのイギリスの夫人たち。3番目に万^{よろず}の喜びの茶屋に所属する人々。これは中国人ウン・ヒが経営し、花の名前のついた日本人の芸者がここに所属している。そしてウン・ヒに雇われた通訳ジュリエットはフランス人女性である。従って第一と第二のグループは全員イギリス人であるが、第三のグループは中国人と日本人とフランス人で構成されている。

さて、フェアファックス大尉にはイギリス人のモリーという婚約者があり、彼女は第二のグループに紛れ込んで来日している。また茶屋の芸者頭である日本人のオミモザサンには、同じく日本人のカタナという恋人がある。さらにジュリエットは、この地の有力者である日本人イマリとの結婚を願っている。そして最後には全員希望どおりに、それぞれ婚約者(モリー)、恋人(カタナ)、結婚を願った人(イマリ)と結ばれてハッピー・エンドになる。しかしそこに至るまでに様々なアクシデントが起こっていく。

船が港に入り、フェアファックス大尉は万の喜びの茶屋に行き、オミモザサンに近づく。それを見たイマリは、経営者のウン・ヒに対して、茶屋を営業停止にし、芸者を競売にかけようように命令する。なぜなら、イマリはカタナからオミモザサンを奪おうとしているからである。一方、フェアファックス大尉の婚約者であるモリーもそこに現れ、大尉を取り戻すために芸者の扮装をしてロリポリサンと名乗る。

競売が始まるが、イマリが買い受けようとしたオミモザサンは、コンスタンス夫人に買い取られる。その代わりにイマリが手に入れたのはロリポリサン(変装したモリー)であった。そしていよいよイマリとロリポリサンの結婚式となる。そこでオミモザサンは一計を案じ、ロリポリサンと通訳のジュリエットを入れ替えてしまう。その結果、ジュリエット(フランス人)は希望どおりにイマリ(日本人)と結ばれ、フェアファックス大尉も婚約者のモリー(ロリポリサン、イギリス人)と結婚し、オミモザサンも恋人のカタナと一緒に

という結末である。

3) 『ゲイシャ』の社会史的背景と文化記号論的分析

『ミカド』が主としてイギリス国内で熱狂的に受容されたのに対して、『ゲイシャ』は広く欧米圏で受け入れられている。両作品の流行の共通の要因としては、19世紀後半以降の西欧におけるジャポニズムの影響が考えられる。しかしその受容範囲の相違には、やはりそれなりの理由があった。『ミカド』に関しては既述のように、そのおもしろさの要点がイギリスの階級意識にあるために、主としてイギリス国内で受容されることになったようである(新井潤美 2001, 2008、井野瀬久美恵 1990)。一方、『ゲイシャ』が当時広く欧米圏で受容された理由を知るには、政治史、社会史的観点から考察する必要がある、この点を鋭く追究したのが橋本順光氏の研究である(橋本順光 2003)。次にその要点を振り返ってみよう。

『ゲイシャ』の描く世界は、「後期ヴィクトリア朝や大英帝国と密接に関わっていた」(橋本順光 2003：31)ののだが、この作品は「英語世界の隅々で熱狂的に受け入れられ、ヨーロッパでも大変な人気を博した」(橋本順光 2003：a.a.O.)のであった。19世紀末の英国においては、女性は、それまでの「家庭の天使」としての位置づけを否定して、従来男性の領域とされてきた分野に「新しい女」としてどんどん進出するようになっていた。そのような状況に対する男性の側からの反発として、「英国中心主義と男性至上主義で一貫」(橋本順光 2003：30)しているこの作品においては、男性に従順な日本女性が理想化されている。つまりこの作品が描くのは、そのような「新しい女」たちが従来の「家庭の天使」を否定してゆくなかで、極東に転移したいわば「茶屋の天使」たちであった」(橋本順光 2003：43)。

また、フランスでは人種間の雑婚にはあまり違和感が無かったが、ヴィクトリア朝のイギリスではそれは嫌悪された。通訳のフランス人女性ジュリエットが日本人のイマリと結婚するのは、「フランス帝国主義への皮肉」(橋本順光 2003：34)であり、実際『ゲイシャ』はフランスでは1898年に初演されて以降「四回の興行でとどまり、失敗に終わった」(橋本順光 2003：a.a.O.)のである。こうして「家庭の天使(The Angel in the House)」は、「雑婚」の禁忌という屈折によって無菌化されて、「茶屋の天使(The Angel in the Tea House)」として変容していった」(橋本順光 2003：37)。つまり「『ゲイシャ』の茶屋は、いわば進歩的な女性を伝統的ヴィクトリア朝的価値観においてしかるべき場所に再び押し込める場として機能している」(橋本順光 2003：38)という分析である。

4) 100年後の分析と100年前の批判(藤代禎助)

以上の橋本順光氏による政治史、社会史的観点から踏まえた作品分析と、登場人物のいわば文化記号論的

析は、説得力のあるものであり、この作品の深い理解を助けている。そしてまたこのような視点から『ゲイシャ』をみると、当時の帝国主義段階にあった欧米諸国でこの作品が広く受容されていた理由も理解される。すなわち「新しい女」の登場と、「快樂の庭」(橋本順光 2003: 40)としての日本の芸者像は、当時の欧米諸国にある程度共通してみられる現象であったからである。しかし日本は、欧米の描くそのような日本像とは異なる道を歩み始める。すなわち、日本は徐々に帝国主義国家への方向に進むことになった。

日清戦争(1894-1895年/明治27-28)は、『ミカド』の初演(1885年/明治18)の9年後に始まった。その戦いに勝利した日本は、その後産業革命を少しずつ押し進めていくことになる。そして日清戦争終了の翌年、1896年(明治29)に初演されたのが『ゲイシャ』であった。その3年後に始まった義和団の乱の折には日本軍は北京に出兵し、6年後の1902年(明治35)には日英同盟が締結された。さらにその2年後の1904年(明治37)には日露戦争が勃発している。この年は『蝶々夫人』の初演の年でもあった。

このような日本の変化に対して、当時西欧の側からは次のような願望が現れてきた。すなわち、日本はこれまで通り西欧人にとって、オペレッタ『ゲイシャ』に描かれているような「気晴らしの国」(橋本順光 2003: 40、スレイデン, D. の言葉²⁾)であってほしい、日本はこれ以上近代化しないしてほしいという願望である。しかし日本は以上のような経緯を経て、次第に帝国主義国家の仲間入りをしていくことになった。このような歴史の流れを振り返ってみると、『ゲイシャ』(1896)は、『ミカド』(1885)と『蝶々夫人』(1904)をつなぐ、いわば失われた環のような存在」(橋本順光 2003: 30)であり、「日本への異国情緒が、喜劇から悲劇へと移り変わる分水嶺の役割を果たす位置にある」(長木誠司 2007: 13)作品であるということが理解される。

さて、『ゲイシャ』のこのような政治史、社会史的観点からの分析は、初演の100年あまり後になって可能となったものであるが、逆に100年前に実際に欧米にいた日本人はこの作品をどのように受容したのであろうか。橋本順光氏は深井英五(1871-1945)と野口米次郎(1875-1947)の反応を紹介している。前者は当時徳富蘇峰の秘書であり、『国民之友』の英語版『The Far East』の編集長であった。後者は彫刻家イサム・ノグチの父親であり、当時アメリカとイギリスで詩人として活躍していた。そして2人とも、『ゲイシャ』における日本のこのような描かれ方に対して憤慨している(橋本順光 2003: 39-41)。

本稿では次に、同じように当時欧米にいた日本人の反応として、独文学者藤代禎助の批評を考察していきたい。彼は1901年(明治34年)に、ベルリンで実際にオペレッタ『ゲイシャ』を観ている。実はこの時、西欧

人一座の演ずる『ゲイシャ』の中に、日本人の本物の芸者8人が出演していたのである。それが烏森芸者の一行であった。彼女たちは1900年のパリ万国博覧会に出演した後、ヨーロッパを巡りながら公演を重ね、その途中でベルリンにおいてその経験をしたのであった。以下本稿では、まず第II章でその烏森芸者一行の足跡を辿り、次に第III章で藤代禎助の批評を考察していくという順序で論を進めていきたい。

II. ベルリンの烏森芸者

1. 烏森芸者洋行の概要と研究史

1900年(明治33)のパリにおける万国博覧会の折には、川上音二郎・貞奴一座が公演を行っている(泉健 2013: 70-71)。実はこの時、もう一組の日本人の芸者の一行が、同じくパリで日本舞踊などを演じていた。それが東京新橋の扇芳亭の烏森芸者8人であった。

扇芳亭の一行は、万博終了後もヨーロッパ各地で興行を続けながら旅を続けた。デンマークからロシアに入り、1901年(明治34)の正月はモスクワで迎えている。さらに彼女らはポーランド、ハンガリーを経てウィーンまで行ったが、ここでアメリカ人のマネージャーに売上金を持ち逃げされ、窮地に陥った。その一行を救ったのが、ベルリンの玉井喜作であった。そのおかげで同年4月3日に無事ベルリンに着いた一行は、ここで興行を行うことができ、一息つくことが出来た。そしてこの時、ウィーンからベルリンの玉井に助けを求めに行ったのが、奥宮健之であった。一行の世話係を担当していた彼は、1911年(明治44)に大逆事件で処刑されている。

烏森芸者の帰国は1902年(明治35)であったが、彼女たちは翌年西洋での体験談を『洋行みやげ』として出版している(鹿島桜巷編 1903)。これは手帳サイズの小さなもので、縦18.0cm横8.6cm全142頁の小冊子である。表紙の次の口絵の部分に、洋行した8人の写真が掲載されている。本稿69頁の写真1がそれである。この本の中でベルリン滞在のことを扱っているのは26頁から31頁までである。この本以外で、玉井喜作が烏森芸者の一行を救った話を紹介したのは、筆者の知る限りでは、その場に居合わせた藤代禎助が最初ではないかと思われる。彼は京都帝国大学教授に就任した1907年(明治40)に、「おしやます物語」というエッセイを書いており、その中でその話を紹介している。そしてこれは後に彼の『鵝筆餘滴』に収録された(藤代禎助 1927: 169-170)。

その後、烏森芸者の『洋行みやげ』に基づいて、彼女たちの洋行を扱った書物などがいろいろと著されるようになった。古い順に列記すると次のようになる。篠田鉦造『明治百話』(初版1931, 岩波文庫 下1996: 173-185)、宮岡謙二『異国遍路 旅芸人始末書』(初版1959, 中公文庫 1978: 87-99)、木村毅『海外に活躍し



写真1. 鹿島桜巷編『洋行みやげ』(一二三館, 1903)口絵写真より

た明治の女性』(1963; 173-177)、絲屋寿雄『奥宮健之』(1972; 120-124)、泉巖「芸妓に舞う明治のベルリン」(1986b)、平井正『ドイツ旅の心得 日本人のドイツ、ドイツ人の日本』(1993; 96)、倉田喜弘『海外公演事始』(1994; 190-204)、横田順彌『明治不可思議堂』(1998; 185-191)、横田順彌『明治は謎だらけ』(2002; 37-48)などである。

この内篠田鈺造の著作は、実際の出来事の30年後に出版されたものである。そして烏森芸者からの聞き書きという形式で書かれてはいるが、内容は字句も含めて鹿島桜巷編『洋行みやげ』と酷似した箇所が多い。これには、篠田鈺造と鹿島桜巷(本名淑男)が報知新聞社での同僚であった(横田順彌 2002: 48)ということが関係しているようである。また倉田喜弘の著作は、古い新聞記事なども掘り起こしながら、一行の足跡を詳しく伝えている。以下これらの資料と“Ost=Asien”の記事をもとにしながら、烏森芸者の旅程をたどってみることにしたい。

2. 海外公演の足跡

1) パリ万国博覧会

一行の日本出発は1900年(明治33)2月16日であり、帰国は1902年(明治35)1月3日であった。この2年近くの長旅の主要な目的は、1900年(明治33)のパリにおける万国博覧会に出演することであった。この博覧会は同年4月14日に開会し、11月12日まで開催された。当時のフランスの人口は約3500万人であったが、この

万国博覧会の入場者は5100万人近くに達している(井上さつき 2009: 10, 316, 359)³⁾。

この博覧会において、フランスの郵船会社であるメサジュリー・マリチーム社は、同社の東洋行路で寄港するエジプト、インド、中国、日本などの代表的風俗を、パノラマにして「展示」しようという企画を立てた。烏森芸者の一行は、その日本の部分に出演し、舞踊などを見せることになったのである。また彼女たちの日常の生活そのものが、当時の西欧人にとっては興味深い対象であった。

この郵船会社は彼女たちの生活をいろいろサポートし、畳を敷いたり、日本風の風呂を作ったり、「煮物其の他も味噌醤油で日本風に煮るというように料理まで注意が届きました」(鹿島桜巷編 1903: 11)ので、彼女たちは「外国にいる不便さをちっとも感じませんでした」(篠田鈺造 1996下: 176)ということである。当初、外からの客は一切面会禁止となっていたようであるが、その後昼間の面会は許されることになった。美術の世界におけるジャポニズムの高まりの少し後だったせいか、日本の着物や髪型に対する関心が格別高かったということである(鹿島桜巷編 1903: 17、篠田鈺造 1996下: 176-178)。

2) デンマーク、ロシア、東欧

さて万国博覧会終了後、一行はデンマークに約一ヶ月滞在している。そしてその後、ベルリン経由でモスクワに向かった(倉田喜弘 1994: 174)。その車中、食堂車に行くと数人のロシア人から歓待され、しまいに

は車中でカップレを踊って見せるという一幕もあった(鹿島桜巷編 1903:19-20)。モスクワでは5週間公演を行っている。その後彼女たちは1901年(明治34)2月中旬には、ポーランドのホーズン(現ポズナン;ベルリンとワルシャワのほぼ中間にある都市)で公演をし、さらにブダペストを経てウィーンに行った(鹿島桜巷編 1903:21-22)。

ブダペストでは2つのホテルで大歓迎されたが(鹿島桜巷編 1903:6-7)、ウィーンではさんざんな目に合うことになった。つまり同行の3人が病に倒れ公演ができなくなった上に、頼りにしていたマネージャーが、ロシアでの興行の売上金2000円余りを持ち逃げしてしまったのである(鹿島桜巷編 1903:22-23)。途方に暮れた一行は、「兎に角独逸の伯林へ行けば玉井喜作という^{ひと}仁が東亜と云う雑誌を出して居るし在留日本人も多くありますからその人に縋って助けて貰おうと相談を極め奥宮さんに行って貰う事に決め」(鹿島桜巷編 1903:23-24)た。その奥宮が、玉井喜作の用意した300マルクを持ってウィーンに迎えに来たのが1901年3月30日⁴⁾であり(鹿島桜巷編 1903:24-26)、何とかその地を脱出してベルリンに到着したのが同年4月3日であった(倉田喜弘 1994:192)。

3. ベルリンの烏森芸者

1) 5月2日 玉井喜作宅『寄せ書き』

それでは次にベルリン到着後の烏森芸者の動向を追ってみよう。まず到着してから1ヶ月後の5月2日に、彼らは玉井喜作の家を訪れ、当家の寄せ書き帳(泉巖 1986a)にそれぞれサインをしている。この寄せ書き帳の記録を調べてみると、烏森芸者の一行は、玉井喜作の家を3回訪問していることがわかる。つまり5月2日と5月18日と6月2日である。この3回は寄せ書き帳では連続して記されており、本稿73頁から74頁までにそれを復刻した。上段がオリジナルの寄せ書きであり、下段はそれを活字化したものである。⁵⁾

まず本稿73頁の右側を見ると、ここでは最初に同年4月7日の札幌会の様子が記入されており、その後から5月2日の寄せ書きが始まっている。玉井喜作は、ベルリンに来るまでは札幌農学校でドイツ語の教師をしていた(泉健 2006:27-30)。高岡熊雄、大島金太郎、松村松年の3人はその時の同僚である。4月7日の記述は、その3人がベルリンで会って会食をした時のものである。

5月2日の部分を見ると、この日は扇芳亭の女将岩間くに子と3人の芸者、若太郎、寿美子、てふ子、そして奥宮健之が来訪したことがわかる。同席した泉谷氏一も巖谷小波(季雄)も、異境の地ベルリンで日本の「本物の」芸者に会えたことによりかなり興奮している様子がうかがえる。筒井八百珠(1863-1921)は帝国大学医科大学(現東京大学医学部)を卒業後留学し、帰国後は

岡山医学専門学校校長などを務めている(手塚晃・石島利男共編 2003)。

2) 5月8日 フィルハーモニー・ホールでの公演

“Ost=Asien” 39号(1901年,IV-3,6月号)の記事「ベルリンにおける日本の本物の芸者」には、5月8日に⁶⁾フィルハーモニー・ホールで、烏森芸者のみによる日本舞踊などの公演「芸者の夕べ」(Ost=Asien Nr.39a 1901:114)が開催されたことが記されている。それによれば、この企画は非常に好評であり、新聞の批評もこれを絶賛したものが多かったので、玉井は新聞の批評をまとめて小冊子を作成している。そして彼は、それをドイツの和独会のメンバーや“Ost=Asien”の購読者などに配付したということである(Ost=Asien Nr.39a a.a.O.)。というのも、ベルリンでは、その時ちょうど西欧人の一座によるオペレッタ『ゲイシャ』の上演が大好評であり、そのさなかに、このような本物の日本人の芸者が登場したため、5月8日の「芸者の夕べ」には多くの人々が詰めかけて大成功となったのである(鹿島桜巷編 1903:4-5,26-27)。

この日の演目は“Ost=Asien”の同号には書かれていないが、巖谷小波によれば次の通りであった。「朝妻」「筑摩」「鶴亀」「保名(扇の段)」「凱旋踊」「茄子かば」「花筐」「入相」「カップレ」「へら〜」(巖谷小波 1903下:82-83、また倉田喜弘 1994:193-194)。この中の非伝統的な演目「凱旋踊」というのは、8人の芸者が4人ずつに別れ、手にドイツと日本の国旗を持って踊り、最後に一夜漬けで覚えたドイツ語で「独逸万歳、諸君失敬」(鹿島桜巷編 1903:27)と言って退場するというもので、これは大変好評であった。「その後総理大臣の園遊会に招かれまして、やはりこの凱旋踊りや他のものをやり大喝采でした。その時御臨席の皇后陛下様からも御言葉を賜りました」(篠田鉦造 1996下:182)というほどであった。

この時、ベルリン大学東洋語学校講師として現場に居合わせた巖谷小波は、感想を次のように述べている。一行はこのように華やかで賑やかな演目を選んだのであったが、「惜むらくは下座に樂器の足らず、舞手に衣装の不足あるが為めに、吾等が眼には齒痒き節多く、また演芸者自からも、本意無き^{かど}廉少からざりし事なるべし。

されど訛知らぬ外人達には、何れも珍らしく見ゆるが故に、一番毎に拍手の音は、しばし鳴りも止まざりき。只下座に至りては、三味線と歌のみなるが故か、所詮音楽の耳肥えたる、独逸人の意に充つべくもあらず、中には悪口をささやき合うも見えしは、残念ながら止むを得ぬ事なり」(巖谷小波 1903下:83-84)と。

また倉田喜弘は当日の様子を伝える『東京朝日新聞』を紹介しており、その中に「洋楽入りの「入相」も、「かっぱれ」と「へらへら」も、ともに大受けで、繰

り返し見せている」(倉田喜弘 1994:196)という記述がみられる。その年の暮れにベルリンにやってきた川上貞奴一座のように、下座の楽器担当者を一揃連れて行く余裕の無かった烏森芸者では、下座の楽器は三味線のみであったようである。またこの中の「洋楽入りの」という表現によって、この一行の上演には西洋の楽器の伴奏もついていたことがわかる。

3) 5月14日 吉本光蔵の日記

これに関連して、当時ベルリンに留学していた海軍軍楽長の吉本光蔵の日記に、次のような興味深い記述がみられる。塚原康子氏と平田典子氏の研究によれば、このフィルハーモニー・ホールでの公演の6日後、5月14日に、吉本の留守中に奥宮健之が吉本を訪れ、「翌日奥宮の代理人に吉本が「日本俗曲譜」を貸与」(塚原康子・平田典子 2012:51)しているのである。そしてこの「日本俗曲譜」は、伴奏の「楽隊」に供された可能性が高いのではないか」(塚原康子・平田典子 2012:51)ということである。

5月14日の「翌日」と言えば5月15日であるが、実はこの日から烏森芸者一行のベル・アリアンス劇場(Belle-Alliance-Theater)での公演が始まっているのである。つまり5月8日の「芸者の夕べ」が大成功となったために、5月15日から新たな企画として、一行のベル・アリアンス劇場での興行が決まったというわけである。従って「奥宮の代理人に吉本が「日本俗曲譜」を貸与」した日から、この新しい企画がスタートしていることになる。

4) 5月15日からのベル・アリアンス劇場での公演

この公演についても、既述の“Ost=Asien”39号の記事「ベルリンにおける日本の本物の芸者」に紹介がある。それによれば、ここでの公演は2週間毎日行われた(Ost-Asien Nr.39a a.a.O.)と記されている。従って、烏森芸者は5月28日まで上演したことがわかる。この39号の記事では、その後半部分はBerliner

Lokal-Anzeiger誌の5月16日の論評がそのまま引用されている。その中から特徴的な事柄をいくつか紹介しておきたい。これは初日の5月15日の批評である。

それによれば、この日はまず西洋音楽が演奏され、その後に烏森芸者が登場している。すなわち、まずロシアのアレクサンドロフ・ヴォ楽団(Kapelle Alexandrow)が演奏し、次にスイスのジルヒャー弦楽四重奏団(Silcher Quartett)が多くの歌曲を楽器で演奏した。その後で芸者が登場し、その伴奏楽器は「日本のもの」(Ost-Asien Nr.39a a.a.O.)であった。演目は、最初に荘重な「朝妻」があり、その後優美な扇を使った踊りがあった。5月8日のフィルハーモニー・ホールでは上演しなかったものとして、この日は「道成寺」(Ost-Asien Nr.39a a.a.O.)が新たに演じられている。しかし好評だったのは凱旋踊や滑稽な仕草の踊りであり、特にすみ嬢のおどけた表情は魅力的であった。

以上がBerliner Lokal-Anzeiger誌の批評であるが、上演した当人たちも後日、「品のいい長唄だの、イキな清元だのの踊りはチットも受けません。道化がかった滑稽な踊りが一番受けるんです」(篠田鉦造 1996下:175)と述べている。なおこの時、上記の2つの西洋人の演奏団体によって演奏された曲目は記されていない。また伴奏楽器は「日本のもの」と書いてあるが、既述のような状況からこの楽器は三味線であったと思われる。吉本光蔵が「日本俗曲譜」の楽譜を貸与したのは、上記のようにこの日であったので、5月15日はこの楽譜を使用して西洋の楽器で演奏するという試みはなされなかったようである。⁷⁾

5) “Ost=Asien”39号に掲載された2枚の写真

ところで“Ost=Asien”39号には、烏森芸者の写真が2枚掲載されている。それが71頁の写真2と72頁の写真3である。2は上記の優美な扇を使った踊りの一場面であり、3も同じく上記のすみ嬢(芸者名すみ子・本名斉藤きく)である。



写真2. 扇を使った踊り “Ost=Asien” 通巻39号 p.114



写真3. すみ嬢 “Ost=Asien” 通巻39号p.115.

6) 5月18日と6月2日 玉井喜作宅『寄せ書き』

さて、烏森芸者の一行はその後2度玉井喜作宅を訪れている。1回目はベル・アリアンス劇場での公演中の5月18日であり、2回目は公演後の6月2日である。既述のように彼らは両日とも玉井家の寄せ書き帳に記帳しており、本稿の74頁がそれである。⁸⁾

5月18日は玉井喜作の35歳の誕生日で、この日は扇芳亭の女将岩間くにと芸者8名全員、及び奥宮健之、藤代禎助らが出席していることがわかる。当日は机や椅子を取り除き、絨毯(Teppich)の上に直接座って、日本風の宴会をした様子が見て取れる。なお海軍軍楽長の吉本光蔵の日記によれば、吉本はこの日、玉井喜作から送られたチケットを持って、ベル・アリアンス劇場での烏森芸者の公演(「日本芸者ノ踊」)を観に行っている(塚原康子・平高典子 2012: 51)。

次に6月2日には中西亀太郎(1868-1942; 京都帝国大学医学部教授)、村山恒太郎(生没年・勤務先不詳)らが集まって宴会をしている。中西も村山も帝国大学医科大学の出身であり(手塚晃・石島利男共編 2003)、おそらく大学予備門分業学科時代の玉井喜作の同窓生と思われる。分業学科とは、大学予備門で将来帝国大学医学部に進学するコースであり、本業学科は、将来同大学法学部・理学部・文学部に進学するコースであった(泉健 2011a: 114-115)。他の出席者宮本叔、戸塚機知、平井毓太郎、藤代禎助、松村松年については、以前紹介した(泉健 2004a、2005: 42-43、2010など)。大西克孝(1862-?)は内科学を専攻し、ベルリン大学とエルランゲン大学に留学しているが(手塚晃・石島利男共編 2003)、彼は美学者大西克礼(1888-1959)の父親であろうか。

この日も烏森芸者の一行が同席している。芸者多助、

たま、きみの3人に、扇芳亭の女将と奥宮健之である。またこの日は料理の献立表も書かれており、1901年のベルリンでこのような日本料理を食べていたことがわかって興味深い。

Ⅲ. 藤代禎助(素人)のオペレッタ『ゲイシャ』評

1. 7月5日 セントラル劇場での公演『ゲイシャ』

以上のように、5月8日のフィルハーモニー・ホールでの「芸者の夕べ」と、5月15日～5月28日のベル・アリアンス劇場での公演が好評裏に迎えられたために、烏森芸者の一行は、その時セントラル劇場で上演されていたオペレッタ『ゲイシャ』の公演の中に組み込まれて、一緒に演技をすることになった。上演の際の言語はドイツ語を使用したものと思われる。「ドイツ語訳はロエール, C.M.とフロイント, J.」(福田秀一 1979: 22)であり、ドイツ語での初演は、ウィーンにおいて「1897年10月16日」(福田秀一 1979: a.a.O.)であった。ベルリンでこれを上演していたのが西欧人であるということは、以下の藤代禎助の批評を読むことによってわかるのだが、残念ながら“Ost=Asien”の記事の中には、これを上演した一座の名前や国籍は記されていない。

さて、この公演を観た日本人の一人が、当時ベルリン大学で学んでいた国文学者の芳賀矢一であった。彼の留学中の日記によれば、彼は1901年7月5日にオペレッタ『ゲイシャ』を観に行っている。すなわち、「晩森、長尾、藤代三氏、ケットナー夫妻とチェントラル、テアテルに藝者の芝居を見る」(芳賀矢一 1937: 683)と記されている。この藤代と書かれているのが、後に京都帝国大学でドイツ文学を講じた藤代禎助(素人)であった。藤代はその時の感想を、ベルリン独和会の1901年7月の定例会席上で講演しており、その原稿は“Ost=Asien” 41号, IV-5, 1901年8月号に掲載された(Ost-Asien Nr. 41a 1901: 211-213)。当時の日本のエリートは、このオペレッタ『ゲイシャ』をどのように観たのであろうか。以下その要旨をたどってみよう。

2. 藤代禎助のオペレッタ『ゲイシャ』評

まず彼は、この評論では作品を美学的に分析することや、より広い視点からこれを考察するようなことは目指していないと述べている。そしてここで行うのは、この作品の中で日本の習俗がいかに誤解されているかを指摘するのみであると言う。

まず最初に衣装については次のように述べている。女性に関しては、一緒に上演した烏森芸者8人がいろいろと指導したために誤解は少ないようである。しかし肝心の和服の着方については、ヨーロッパの女性は着物を左前で着ていた(Ost-Asien Nr. 41a 1901: 211)⁹⁾。また男性の衣装に関しては、イマリ侯爵にして

明治三四年四月七日 高岡熊雄
昨夜札幌より高岡君
来る此日札幌会ヲ開
キ暴飲ニアラザルと大二飲
ミ且ツ食ヲ快ヲ尽セリ
今記シテ記念トナス
此日大島ハ米ヲ洗ヒ松村
肉ヲ切り玉井火ヲ起シ
仲ル愉快ナリキ

今日今夜則ち明治三四年五月二日こゝ伯林
玉井東亜宅に於て開關以來否将来モ
望ムベカラザル誠に夢の如キ一夜！！
一夜夢に夢見る夢の一夜かな 泉谷
「遠からん者は音にも聞け。近くばよつて目にも緑りの
木芽立つ。この伯林の春景色。而も色そふ
日の本の物云ふ花の花揃ひ。狂ふ
てふくのそれならで。心の駒のはやりをか
気さへ俄かに若太郎。今宵はこれで

明治三四年四月七日

高岡熊雄
大島金太郎
松村松年

昨夜札幌より高岡君
来る此日札幌会ヲ開
キ暴飲ニアラザルと大二飲
ミ且ツ食ヲ快ヲ尽セリ
今記シテ記念トナス
此日大島ハ米ヲ洗ヒ松村
肉ヲ切り玉井火ヲ起シ
仲ル愉快ナリキ

今日今夜則ち明治三四年五月二日こゝ伯林
玉井東亜宅に於て開關以來否将来モ
望ムベカラザル誠に夢の如キ一夜！！
一夜夢に夢見る夢の一夜かな 泉谷
「遠からん者は音にも聞け。近くばよつて目にも緑りの
木芽立つ。この伯林の春景色。而も色そふ
日の本の物云ふ花の花揃ひ。狂ふ
てふくのそれならで。心の駒のはやりをか
気さへ俄かに若太郎。今宵はこれで

すみ子でも。すまぬは互ひの胸の中。
忘れた恋も思ひ出の。せめて一夜の
むつ言に。旅路の憂を春雨の。
しつぱりぬれたその時は。命も何も入
り合ひの。鐘の別れにとり
すがる。袖も生憎筒袖の。ほんに
やるせが無いわいな。とここ生酔
つて白す。
蝶々に春暮れむとも思はれず

小なみ酔書
宮本鼠禪
筒井八百珠
奥宮健之
岩間くに子
寿美家
若太郎
寿美子
てふ子

蝶々に春暮れむとも思はれず
宮本鼠禪
筒井八百珠
奥宮健之
岩間くに子
寿美家
若太郎
寿美子
てふ子

蝶々に春暮れむとも思はれず
宮本鼠禪
筒井八百珠
奥宮健之
岩間くに子
寿美家
若太郎
寿美子
てふ子

明治三十四年五月十八日玉井寛作三五歳
の誕生日日本料理を作り左の諸氏ヲ招ク
泉谷君当日の記念トシテ写真の勞を取アル
江守義吉郎 樫村正吾
松村松年 恵見忍成
鳥山南寿次郎 蘆百寿吉
藤代禎助 水野幸吉
田代義徳 泉谷氏一
鳥山、蘆及奥宮君ハ和服ニテ来レリ本日ハ机
及椅子ヲ取除キ一テツヒツヒの上ニ日本流二座
シ日本芸者ヲ招キ日本風の宴ヲ張りタリ
当日は扇芳亭芸者ノ一隊来テ大ニ興ヲ助ク
芸者 隊員ハ
女将 岩間くに
若太郎 事 斎藤リユー
すみ事 企 キク
河野 てう
鈴木 たま
上杉 きみ
多助 事 前田 栄
中島 はる
大林 いと
外奥宮 健之及大林 某

明治三十四年六月二日亀井駿河守と云
ふ浪人者親の敵村山の恒公を付けねらつて
民頭より来る東亞堂業因分餐時代
の親を思ふて教人を会し二人をしてギタ
と尺八とを戦はしめて恨を忘れ
しむ御馳走は一鯉の刺身高野豆腐燗
の蒲焼等にして詳細は献立表に譲る余興も
亦プログラムを見よ

来客 中西亀太郎 村山恒太郎 宮本叔 戸塚機知
平井鏡太郎 藤代禎助 大西克孝 松村松年
芸者 多助 たま 及きみ 其他扇芳亭女将 奥宮健之

明治三十四年六月二日亀井駿河守と云
ふ浪人者親の敵村山の恒公を付けねらつて
民頭より来る東亞堂業因分餐時代
の親を思ふて教人を会し二人をしてギタ
と尺八とを戦はしめて恨を忘れ
しむ御馳走は一鯉の刺身高野豆腐燗
の蒲焼等にして詳細は献立表に譲る余興も
亦プログラムを見よ

明治三十四年六月二日亀井駿河守と云
ふ浪人者親の敵村山の恒公を付けねらつて
民頭より来る東亞堂業因分餐時代
の親を思ふて教人を会し二人をしてギタ
と尺八とを戦はしめて恨を忘れ
しむ御馳走は一鯉の刺身高野豆腐燗
の蒲焼等にして詳細は献立表に譲る余興も
亦プログラムを見よ

来客 中西亀太郎 村山恒太郎 宮本叔 戸塚機知
平井鏡太郎 藤代禎助 大西克孝 松村松年
芸者 多助 たま 及きみ 其他扇芳亭女将 奥宮健之

明治三十四年六月二日亀井駿河守と云
ふ浪人者親の敵村山の恒公を付けねらつて
民頭より来る東亞堂業因分餐時代
の親を思ふて教人を会し二人をしてギタ
と尺八とを戦はしめて恨を忘れ
しむ御馳走は一鯉の刺身高野豆腐燗
の蒲焼等にして詳細は献立表に譲る余興も
亦プログラムを見よ

もその従者にしても、またカタナにしても、様々な時代の衣装を実に奇妙に組み合わせ着ていたことを指摘している(Ost-Asien Nr.41a 1901；a.a.O.)。

因みに、このベルリンのセントラル劇場での上演のちょうど30年後に、同じくベルリンで上演されたオペレッタ『ゲイシャ』の舞台写真がある。それは菅原透氏が著作の中に引用しているもので、1931年(昭和6)12月31日のベルリンのリンデンオーパーにおける写真である。ここでは西洋人と思われる女優が、きちんと右前で和服を着こなしている(菅原透 2005：230)。しかし長木誠司氏の論考に引用された同オペレッタの別の写真では、西洋の女性が確かに和服を左前で着ている。残念ながらこの写真には撮影の時間と場所が記入されていない(長木誠司 2008：最初の写真)。

さて、それから他にも藤代はいくつか誤解を指摘している。例えば「茶屋 Theehaus」という言葉は、日本では酒色を供する場所を指すが、この台本作者は文字通り緑茶を飲ませる場所と誤解している。また芸者が茶を給仕することはなく、さらに芸者は茶屋に住んでいるという設定も誤解であるなどの点である。また彼は「娘 Musume」という言葉と「芸者 Geisha」という言葉の、彼我の概念内包の相違や、芸者の競売というような習慣は無いということなども指摘している(Ost-Asien Nr.41a 1901；211-212)。

最後に藤代は、ロンドンに到着した川上音二郎・貞奴の一座が近くベルリンに来ることによって、この台本作者が少しでもこのような誤解を解く機会を得ることになるであろうと述べている。そして日本人の目には、「このオペレッタは時代も場所も所作も、全く雑多なものの寄せ集めによる作品にすぎない」(Ost-Asien Nr.41a 1901；213)と締めくくっている。

3. 藤代禎助と音楽・演劇

以上が、オペレッタ『ゲイシャ』に対する藤代禎助の批評の要旨である。彼がこの講演をしたのは、1901年の7月、33歳の時であった。この時の彼は、ベルリン大学での2学期間の在籍を終えた時点である。その後彼は、1901年の冬学期から1902年の夏学期はライプツィヒ大学で学び、さらに帰国前の数ヶ月間はミュンヘンで過ごしている。そこでは多数の戯曲やオペラを観劇したものと思われる。(泉健 2010：38-42)。その後の彼の経歴、著書などをみると、彼は、当時日本で比較演劇論、比較文学論を論じることのできる数少ない逸材であったことがわかる。次にそのような側面を振り返ってみよう。

彼は後に「音楽の教育的価値」(藤代禎助『文化境と自然境』1922年/大正11年所収)という文章の中で、自分の音楽体験を次のように語っている。「今の高等学校が高等中学校と云う時代に科外として唱歌の教授を受けたことがあります。¹⁰⁾ 当時の先生は鳥居忱氏で小学

唱歌集を土台として稽古したのであります。それから大分唱歌に興味を持つ様になって独逸留学中も唱歌の先生に就いたこともあります。但し何分三十歳を超して然も僅々二ヶ月位の修行でありますから楽譜を読むことも出来ずに終わったのであります。鳥居先生に教わる際も1234の数字に譜を直して教えられたので音譜を読む素養は全然欠けて居たのであります……」(藤代禎助 1922：72)。彼が留学中に二ヶ月位唱歌の先生に就いたのは、上村直己氏も指摘するようにミュンヘン時代のことと思われる(上村直己 2001a：248-249)。

確かにこれは、今日からすればごく初歩的な訓練と言える。しかし、当時は西洋音楽の専門家を目指す人の演奏水準でさえ、今とは比べものにならないくらいに低いものであった。それを考慮すれば、西洋音楽の専門家でない彼がここまで音楽を学ぼうとしたことは、彼自身西洋音楽にも深い関心を懐いていたことを伺わせる。実際に、1906年(明治39)に公刊された彼の『草露集』には、「ワグネルのバルシファル」(藤代禎助 1906：97-129、初出1903年3月/明治36)と「ワグネルの世界観と其先蹤」(藤代禎助 1906：129-148、初出1903年4月/明治36)という2つのヴァーグナー論が含まれている。また同書所収の「洋楽専門家に望む」(藤代禎助 1906：250-256、初出1904年6月/明治37)では、当時の演奏会におけるプログラム解説の不備を論じている。1956年(昭和31)に刊行された『京都大学文学部五十年史』によれば、当時京都大学文学部の研究室に備品として保存されていたヴァーグナー、R.のレコードは、藤代禎助が収集したものであった(京都大学文学部 1956：225)。

4. 日本最初のオペラ公演を観る

さらに1914年(大正3)公刊の『文藝と人生』所収の「能楽と洋劇」(藤代禎助 1914：199-234)では、日本の能楽と古代ギリシャの劇を比較して論じている。同じく同書所収の「ファウスト劇の思出と感想」(藤代禎助 1914：281-295)を読むと、彼がドイツ文学を専攻したきっかけは、「ファウスト劇の如き大作を咀嚼玩味して見たいと云う様な希望が、¹¹⁾ 重なる動機」(藤代禎助 1914：281)であったということがわかる。

またこのエッセイでは、彼は、自分自身の日本やドイツでのファウスト劇の様々な観劇体験を述べている。その中に、日本で最初のオペラ上演¹²⁾となった、1894年(明治27)11月24日のグノー、C.の『ファウスト』を、彼も観に行っていたことが書かれてあり興味深い。場所は東京音楽学校(現東京藝術大学音楽学部)であった。ファウストはオーストリアの代理公使クーデンホーフ(青山光子の夫)が、そしてメフィストはイタリアの砲兵工廠の技師であったプラチャリネが演じ、指揮はエッケルト、F. であった(秋山龍英 1966：586、東京芸

術大学百年史編集委員会編 1987: 5、渡鏡子 1971: 54-55)。藤代はこの時26歳で、帝国大学(東京大学)ドイツ文学科を卒業後、大学院に進学したところであった。この年は日清戦争の始まった年でもあり、「好奇心に胸を躍らせ、逸早く駈附けた」ところ、「演技半ばで、旅順陥落の電報を読上げるという吉事があった」(藤代禎助 1914: 283)というような時代であった。

5. 藤代禎助 6 年後の回想

以上のように、その後の藤代禎助の経歴、著書などを振り返ってみると、彼はドイツ文学を中心としながらも、西洋音楽にも深い関心を持ち、比較演劇論なども論じることのできる逸材であったことがわかる。しかし1901年(明治34)7月5日にベルリンでオペレッタ『ゲイシャ』を観た時には、まだ33歳であった。当時の日本のエリートが、ベルリンで観たその作品に対して、あまりにも日本が誤解されていることに憤りを感じ、もっぱらそのことを中心に批評したのはやむを得ないことであったと思われる。

確かにそれから100年後の今日であれば、世界史の流れの中で当時日本がおかれていた状況や、オペレッタ『ゲイシャ』が持つ社会史的な意味を知ることにも可能である。さらにはその登場人物を文化記号論的に分析することもできる。しかし、100年前のベルリンで、当時33歳の藤代禎助にそれを要求するのは無理であろう。

とはいうものの、彼自身、帰国してから5年後に書いたエッセイの中で、1901年(明治34)のこの自分の講演、および“Ost=Asien”に掲載されたその論考を、自嘲的に分析している。それは1907年(明治40)に書かれた「おしやます物語」というエッセイであり、次のような文章である。「素人なんぞも人の尻馬に乗って不都合だとか何だとか敦圍いて、覚束ない独逸語で演説したり、新聞に投書したりした様だが、オペレッタに向かって服装や風俗が違ふと非難するのは、薬剤師に病気の見立違いを詰ると同然だ。向ではお気の毒様、お門が違いますと云ってたろう。併し音楽と云うものは彼我人情を異にして居ると中々分らないものだ」(藤代禎助 1927: 167)。最後の部分は、西洋音楽に対する藤代禎助の実感のこもった言葉であり、興味深い。

6. その後の烏森芸者；帰国までの旅程

さて藤代禎助の講演原稿が掲載された“Ost=Asien”41号(1901年8月号)の雑報欄には、その後の烏森芸者の動向が次のように記されている。一行は7月23日にベルリンからテプリッツに行った。その後はあちこちの湯治場を巡りながら公演をしていき、8月中旬にはベルリンに戻ってくる予定である。そして8月24日からは1ヶ月間ドレスデンで公演するであろう(Ost-Asien Nr.41b 1901: 206)と。

そして“Ost=Asien”43号(1901年10月号)の雑報欄

には、烏森芸者に関する最後の言及がみられ、そこには次のように記されている。東京扇芳亭の烏森芸者の一行は、5月初めからベルリンと他の都市で公演をしてきた。彼らは10月1日から15日まで、フランクフルト・アム・マインで公演する予定である。そしてそこからロンドンに行き日本へ帰国する予定である(Ost-Asien Nr.43 1901: 304)と。

“Ost=Asien”の中で、川上貞奴一座に関する記述は、独立した記事にも雑報欄にもたくさん見られた(泉健 2013)。しかし烏森芸者に関しては、雑報欄の情報はこの2件のみである。ただし帰国後の『洋行みやげ』で補えば、もう少し詳しい経緯がわかる。一行は「ヘーリングスドロー(ヘーリンクスドルフ)からミスドロク(ミスドルフ；ロストック近郊)、次にステチン(現ポーランドのシュチェチン)……テップリッツ(テプリッツ)、次にカルスバーター(カールスバート)……独逸領のバイロット(バイロイト)、同ニュールンバイヒ(ニュールンベルク)、次にキッシング(ミュンヘン近郊)……ナヲハイム(ノイハイム)次にウイスバーテン(ヴィースバーデン)次にドレスデン」(鹿島桜巷編 1903: 32、()は本稿筆者挿入)などを巡りながら公演をしていたようである。さらにケルンでは悪徳マネージャーに引掛かってしまったが、ベルリンに戻って体勢を立て直し、それからロンドンを経てやっと帰国したということである(鹿島桜巷編 1903: 33-35、倉田喜弘 1994: 200-201、宮岡謙二 1978: 97)。

Ⅳ. “Ost=Asien” その他の日本音楽関係記事など

1. Nr.14「芸者」、Nr.45「日本の演劇」

オペレッタ『ゲイシャ』に対する藤代禎助の批評が“Ost=Asien”に掲載されたのは、1901年(明治34年)8月号、通巻41号においてであった。この前後の同誌には、日本の演劇や音楽に関する記事、論文などがかなりたくさん載せられている。すなわち、川上貞奴一座に関する多くの記事や写真(泉健 2013)、そして今回の烏森芸者に関する記事や写真、さらにグラマツキー、A.の「日本の演劇：『寺子屋』と『朝顔』」(Ost-Asien Nr.40 1901)、北里蘭の「日本の演劇」(Ost-Asien Nr.45 1901)などである。また少し前になるが、「芸者」(Ost-Asien Nr.14 1899)という記事もある。

Nr.14号の「芸者」は、末尾に筆名がK.T.と記されているので、おそらく編集者の玉井喜作自身が書いたものと思われる。この記事においては、演技する女性の歴史が記されている。対象となっているのは、平安時代の白拍子から江戸時代の阿国歌舞伎、遊女歌舞伎までである。Nr.45号の北里蘭「日本の演劇」は、雅楽、能・狂言、歌舞伎、文楽について論じたもので、ドイツ語圏の人びとに日本の演劇・音楽の歴史を伝える貴重な論文である。これは以前全文を翻訳しておいた(泉健 2009: 15-18)。

2. Nr.40「日本の演劇：『寺子屋』と『朝顔』」

Nr.40号の「日本の演劇：『寺子屋』と『朝顔』」を書いたグラマツキー、A. (1862-?)は、シーボルト、A.、ブルン、P.について、“Ost=Asien”に多くの原稿を寄せている(泉健 2003: 51-53)。彼は、旧制の山口高等学校や鹿児島第七高等学校でドイツ語の教師を務めた後、ドイツに帰国し、それ以後の経歴などは詳しくわからない人物であった。しかしその後上村直己氏の研究により、かなり詳しい経歴が判明した(上村直己 2004: 64-68)。

この論文のタイトル「日本の演劇：『寺子屋』と『朝顔』」は、フローレンツ、K. (1865-1937)が歌舞伎の演目『寺子屋』と『朝顔』を翻訳し、それが縮緬本として出版された時の書名である。この本は1900年(明治33)に、東京(長谷川武次郎)とライブツィヒ(アーメラング社)の2ヶ所で出版されている(Ost-Asien Nr.40 1899: 170)。この本の独訳者フローレンツは、1888年(明治21)の6月頃に来日し、翌年4月から帝国大学文科大学(現東京大学)のドイツ語講師となった。その後彼は、1914年(大正3)7月に帰国するまで、25年間同大学に勤務している(上村直己 2001b: 422,439)。彼は藤代禎助の恩師でもあり、藤代は彼に依頼されて『万葉集』の翻訳を手伝っている(泉健 2010: 38)。

グラマツキーのこの文章は、フローレンツ訳のこの本に対する紹介と推薦文を兼ねたような体裁になっており、『寺子屋』(『菅原伝授手習鑑』)と『朝顔』(『生写朝顔日記』)のあらすじの中で、一番重要な部分を詳しく紹介している。そして西欧人にとっては、昔の主君の為に我が子の命を差し出すという『寺子屋』よりも、「永遠に女性的なるもの」(Ost-Asien Nr.40 1899: 172)を主題とする『朝顔』の方が、はるかに理解しやすいであろうと記している。なおグラマツキーは、『朝顔』を「日本版ロミオとジュリエット」(Ost-Asien Nr.40 1899: 171)として紹介しているが、『朝顔』の阿曾次郎(駒沢次郎左右衛門)と秋月深雪の家は敵対関係には無いので、これをロミオとジュリエットに例えると、西欧では誤解を招いたのではないかと思われる。

なお縮緬本とは、主に明治時代中期頃に日本で制作された挿絵入りの欧文の本である。内容は、日本の昔話を翻訳したものが多かった。装丁は、特殊加工して皺を付けた縮緬布のような紙を使用した和綴じ本で、挿絵は美しい手刷りの彩色版画である。1880年代頃(明治中期)の西欧のジャポニズムの影響もあり、来日した欧米人がお土産に購入して持ち帰ったものが多く、日本にはあまり残っていない。フローレンツはこの歌舞伎の翻訳以前にも、物語詩『孝女白菊の詩』を独訳しており、これも縮緬本として1897年(明治30)に出版されている。この詩は、東京帝国大学で初代の哲学教授となった井上哲次郎の創作である。フローレンツのこの2冊の翻訳は、「縮緬本の格調の高さを取り戻した名

著」(奥正敬 2011: 15)であった。この縮緬本『日本の演劇：『寺子屋』と『朝顔』』は、現在関西大学図書館で見ることができる(石原敏子 2010: 66-67)。また古書籍商えちご弘文堂のサイトには、この本の表紙と内容の一部の写真が5枚掲載されている(えちご弘文堂 <http://www.healing39.com/product/1843>)。

いずれにせよ、西欧における日本の情報が非常に少なかった時代に、“Ost=Asien”に掲載されたこれらの諸論考は、少なくともドイツ語圏の人びとに、日本の演劇や音楽に関する貴重な知識を提供したことと思われる。

終わりに

本稿でここまで論究したことを要約すると、以下のようになる。

I章では、日本を題材とした19世紀末のオペレッタ『ミカド』(1885)と『ゲイシャ』(1896)の概要と、作品の社会史的背景を考察した。日本は日清戦争(1894-1895/明治27-28)から日露戦争(1904-1905/明治37-38)に至る過程で、徐々に産業革命を押し進めていき、次第に帝国主義国家の仲間入りをしていくことになった。こうして次第に、日本は西欧人にとって、オペレッタ『ゲイシャ』に描かれたような「気晴らしの国」(橋本順光 2003: 40)ではなくなっていく。『ゲイシャ』は日清戦争終了の翌年に初演され、日露戦争が勃発した年は、『蝶々夫人』の初演の年でもあった。このような歴史的経緯を考えると、『ゲイシャ』(1896)は、「『ミカド』(1885)と『蝶々夫人』(1904)をつなぐ、いわば失われた環のような存在」(橋本順光 2003: 30)であり、「日本への異国情緒が、喜劇から悲劇へと移り変わる分水嶺の役割を果たす位置にある」(長木誠司 2007: 13)作品であるということがわかる。

II章では、烏森芸者の洋行の足跡の中から、特にベルリン時代に注目し、その地での公演の様子などを明らかにした。一行の日本出発は1900年(明治33)2月16日であり、帰国は1902年(明治35)1月3日であった。この2年近くの長旅の主要な目的は、1900年(明治33)のパリ万国博覧会に出演することであったが、その後、一行は西欧を巡業してまわっている。ベルリンでの公演はその途中の出来事であった。本稿ではこれまで紹介されていない“Ost=Asien”の記事や、玉井喜作宅における寄せ書きなどに基づいて、烏森芸者のベルリンでの日々を再現した。

III章では、烏森芸者が加わったベルリンでのオペレッタ『ゲイシャ』の公演に対する、独文学者藤代禎助の批評を分析し、当時の日本のエリートであった彼が、このオペレッタをどのように受容したのかを追究した。その批評の大部分は、日本の習俗がきちんと理解されていないという点に集中していた。確かに初演から100年後の現代では、この作品の歴史的な位置を明確に把握

することができ、登場人物の文化記号論的な分析も可能である。しかし当時実際にこれを観た日本人は、『国民之友』の英語版『The Far East』の編集長であった深井英五にせよ、アメリカとイギリスで詩人として活躍していた野口米次郎にせよ、『ゲイシャ』における日本のこのような描かれ方に対して憤慨していた(橋本順光 2003: 39-41)。従って、後に京都帝国大学独文科の初代教授となった藤代禎助(当時33歳)が、この作品を観て、日本の習俗の誤解に焦点を絞って批評を行ったのは無理もないことと言えるであろう。このような受け止め方は、帝国主義国家への道をひた走りに進んでいた当時の日本のエリート達にとって、共通する受容の仕方であったものと思われる。また音楽面に関して言えば、「併し音楽と云うものは彼我人情を異にして居ると中々分からないものだ」(藤代禎助 1927: 167)という藤代禎助の言葉は、当時の日本人の西洋音楽観(感)として実感がこもっている。

IV章では、藤代禎助の批評が掲載された前後の“Ost=Asien”誌における、その他の日本音楽関係記事などをいくつか紹介した。特にフローレンツ,K.が翻訳し、縮緬本として出版された『日本の演劇: 『寺子屋』と『朝顔』』を紹介するグラマツキー,A.の文章は、なかなか興味深いものであった。

【注】

- 1) 本稿では従来の慣例にならって、『ゲイシャ』をオペレッタとして扱っている。
- 2) Sladen, Douglas, The Japs at Home(London: Hutchinson, 1892), p.317.
- 3) 倉田喜弘は当初の会期が11月5日までであったが、20日間延長され、鳥森芸者の一行は11月15日まで出場したと記している(倉田喜弘 1994: 173-174)。
- 4) 倉田喜弘は3月13日としている(倉田喜弘 1994: 192)。
- 5) 難読文字の判読に関しては山口県教育委員会文化課の助力を得た。
- 6) この日付については4月4日説(篠田鉦造 1996下: 182)と4月8日説(鹿島桜巻編 1903: 27、倉田喜弘 1994: 199)があるが、巖谷小波の『洋行土産』では5月8日となっており(巖谷小波 1903下: 82)、当日そこに居合わせた二人(玉井喜作・巖谷小波)の記録から、これは5月8日のこととみなして良いであろう。
- 7) 塚原康子氏と平高典子氏が指摘されているように、吉本光蔵は帰国後の日比谷公会堂での軍楽隊の演奏会において、オペレッタ『ゲイシャ』からの抜粋曲や、自ら編曲した長唄『雛鶴三番叟』『越後獅子』などを演奏している(谷村政次郎 2010: 33-34, 38、塚原康子・平高典子 2012: 49)。
- 8) 復刻版の寄せ書き帳(泉巖 1986a)では、6月2日の方が5月18日より前に来ている。これは復刻する際に頁の配置を間違えたものか、あるいは1901年に5月18日の部分を書いた後で、白紙の頁を飛ばしていたことに気づき、6月2日は飛ばした頁に戻って記入したという状況であったのかもしれない。ここでは時系列に沿って5月18日の方を前に配置した。
- 9) 周知のように、和服は男女とも右前で着るものである。右前とは着物の右側を先に体の前面につけ、その上に左側を重ねる着方である。従って右手を懐に入れるのに便利な着方となっている。それを、ヨーロッパの女性は逆に着ていたという指摘である。
- 10) 藤代禎助は1885年(明治18)12月に東京大学予備門分學学科を卒業し、1888年(明治21)7月に第一高等学校文科を卒業している(泉健 2010: 36)。
- 11) オペレッタに関しては、1820年9月14日に、長崎・出島で『短気な男』と『2人の狐師とミルク売り娘』が上演されている(竹井成美 2007: 12-14)。

【引用文献・参考文献】

日本語文献は著者・編者の五十音順に、欧文文献は著者・編者のアルファベット順に配列してある。ただし“Ost-Asien”掲載の記事や論文はすべてOの項目に集め、これらは著者・編者のアルファベット順ではなく、通巻号数順に配列した。これらの中には著者名未記入の記事が多く、Anonymusとして並べるとかえって見にくいためである。巻号表示に関しては例えばJahrgang 2, Heft 2はII-2と略記した。本文中の注記は、例えば通巻29号221頁の場合は、(Ost-Asien Nr.29 1900: 221)のようにした。また明治・大正時代の文章からの引用においては、原則として漢字は新字体に直し、明らかに誤植と思われるものは訂正した。

1. 日本語文献

秋山龍英編著

1966『日本の洋楽百年史』第一法規出版

新井潤美

2001『階級にとりつかれた人びと—英国ミドル・クラスの生活と意見』中央公論新社

2002「『喜歌劇ミカド』について」ギルバート,W.S.『喜歌劇ミカド』(小谷野敦訳)中央公論新社, pp.3-13.

2008『へそ曲がりの大英帝国』平凡社

石原敏子

2010『関西大学図書館所蔵ちりめん本の整理』『外国語学部紀要』2号, pp.49-72.

泉 巖

1986a『玉井喜作宅における寄せ書き 自明治33年3月30日—至明治39年3月15日』(覆刻私家版)

1986b「芸妓に舞う明治のベルリン 祖父の『寄せ書き』から在住日本人の生活知る」『日本経済新聞』7月17日

泉 健

2001「書評: Brenn, Wolfgang. Goerke, Marie-Luise hrsg., Berlin-Tôkyô im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin, Springer Verlag, 1997.」『音楽学』46巻3号, pp.171-173.

2002「『Ost-Asien』研究—その1. 全目次」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第52集, pp.107-204.

2003「『Ost-Asien』研究—その2. 人名注解; 外国人編」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第53集, pp.33-71.

2004a「『Ost-Asien』研究—その3. 人名注解; 日本人編」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第54集, pp.43-79.

2004b「『Ost-Asien』研究—その4. 全目次; 独語版」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第54集, pp.81-179.

2004c「百年前のベルリンと曾祖父」『邦楽ジャーナル』12月号, 通巻215号, p.21.

2005「ベルリンの玉井喜作」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第55集, pp.27-50.

2006「文献に見る玉井喜作—没後100年を記念して—」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第56集, pp.25-47.

2007「光市文化センターと玉井喜作」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第57集, pp. 23-37.
 2008「“Ost-Asien”における森鷗外『舞姫』（宇佐美濃守独訳）」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第58集, pp. 27-50.
 2009「北里闌「日本の演劇」ベルリン, 1901」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第59集, pp. 11-26.
 2010「藤代禎助（素人）の生涯—瀧康太郎, 玉井喜作との接点を中心に—」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第60集, pp. 35-46.
 2011a「田中正平における西洋音楽の受容」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第61集, pp. 113-126.
 2011b「100年前のベルリンにおける日独文化交流」『国際教育センター年報』（和歌山大学）第7号, pp. 36-39.
 2013「ベルリンの川上貞奴（1901年）」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第63集, pp. 69-84.
 絲屋寿雄
 1972『奥宮健之』紀伊國屋書店（改訂増補版1981『自由民権の先駆者』大月書店）
 井上さつき
 1998『バリ万博音楽案内』音楽之友社
 2001「1900年バリ万博における音楽—公式コンサートを中心に—」『愛知県立芸術大学紀要』No. 30, pp. 3-30.
 2009『音楽を展示する—バリ万博 1855-1900』法政大学出版局
 井野瀬久美恵
 1990『大英帝国はミュージック・ホールから』朝日新聞社
 猪瀬直樹
 2002『猪瀬直樹著作集5 ミカドの肖像』小学館（初版、1986）
 岩田隆
 2005『ロマン派音楽の多彩な世界』朱鳥社
 巖谷小波（季雄）
 1903『洋行土産』上下2巻、博文館
 上村直己
 2001a「ドイツ留学時代の藤代禎助」『明治期ドイツ語学者の研究』多賀出版, pp. 221-258.
 2001b「独文学者としてのK. フローレンツ」『明治期ドイツ語学者の研究』多賀出版, pp. 422-443.
 2004「放浪の日本学者A. グラマツキー」『九州の日独文化交流人物誌』熊本大学文学部, pp. 64-68.
 奥正敬
 2011「カール・フローレンツが縮緬本の価値を高めた話」『GAIDAI BIBLIOTHECA』（京都外国語大学付属図書館報）193号, pp. 13-15.
 小澤幸夫
 1999「「ミカド」と「ゲイシャ」—シュニッツラーの観たオペレッター」『麒麟』（神奈川大学/十七世紀文学研究会編）8号, pp. 113(1)-102(12).
 鹿島桜菴編（本名：淑男）
 1903『洋行みやげ』一二三館
 金井圓編訳
 1973『描かれた幕末明治 イラストレイテッド・ロンドン・ニュース 日本通信 1853-1902』雄松堂出版書店
 金山亮太
 2010『サヴォイ・オペラへの招待』新潟日報事業社
 京都大學文學部
 1956『京都大學文學部五十年史』京都大學文學部
 木村毅
 1963『海外に活躍した明治の女性』至文堂
 ギルバート, W.S.
 2002『喜歌劇 ミカド』（小谷野敦訳）中央公論新社

倉田喜弘
 1983『1885年ロンドン日本人村』朝日新聞社
 1994『海外公演事始』東京書籍
 後藤暢子・大西紀代子
 1985「エグゾティズムとオリエンタリズムの音楽作品一覧（19-20世紀）」『音楽芸術』5月号, 43巻5号, pp. 52-60.
 篠田鈺造
 1931『明治百話』四条書房（岩波文庫 上・下、1996）
 庄野潤三
 1986『サヴォイ・オペラ』河出書房新社
 菅原透
 2005『ベルリン三大歌劇場 激動の公演史 [1900-45]』アルファベータ
 竹井成美
 2007『1820年代の出島における音楽状況：オペレッタ上演とシーボルトのピアノを中心に』平成17-18年度科学研究費補助金（基盤研究（C））研究成果報告書
 谷村政次郎
 2010『日比谷公園音楽堂のプログラム』つくばね舎
 チューホフ, A.
 2004『可愛い女・犬をつれた奥さん』（神西清訳）岩波書店, pp. 5-44.
 長木誠司
 2007「シドニー・ジョーンズ/ミュージカル・プレイ《ザ・芸者》が教えること」東京室内歌劇場編『オペレッタ《ザ・芸者》THE GEISHA東京室内歌劇場39期第117回定期公演プログラム』pp. 10-13.
 2008「オペラは自画像を描く」『表象の窓』（東京大学表象文化論研究室）（2013年9月6日アクセス）
<http://repre.c.u-tokyo.ac.jp/column/?p=28>
 塚原康子・平高典子
 2012「海軍軍楽隊長・吉本光蔵のベルリン留学日記」『東京藝術大学音楽学部 紀要』第37集, pp. 43-60.
 鶴園紫磯子
 1982「近代フランス音楽にあらわれたオリエンと日本」『ジャポネズリー研究学会会報』第2号, pp. 8-28.
 1984「歌劇『お菊さん』をめぐる—ジャポニズムと劇場音楽—」『ジャポネズリー研究学会会報』第5号, pp. 28-39.
 2000「音楽—近代音楽の誕生とジャポニズム」馬淵明子他編『ジャポニズム入門』思文閣出版, pp. 202-215.
 2007「《ザ・芸者》とジャポニズムの時代」東京室内歌劇場編『オペレッタ《ザ・芸者》THE GEISHA東京室内歌劇場39期第117回定期公演プログラム』pp. 14-16.
 2008「ジャポニズム・オペラ「ザ・芸者」公演批評」『ジャポニズム研究』28, pp. 78-81.
 手塚晃・石島利男共編
 2003『幕末明治期 海外渡航者人物情報事典』雄松堂書店、CD-ROM版（金沢工業大学発行）
 東京芸術大学百年史編集委員会編
 1987『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』音楽之友社
 東京室内歌劇場編
 2007「《ザ・芸者》相関図・あらすじ」東京室内歌劇場編『オペレッタ《ザ・芸者》THE GEISHA東京室内歌劇場39期第117回定期公演プログラム』pp. 8-9.
 芳賀矢一
 1937「留学日誌（明治33~35年）」芳賀檀編『芳賀矢一文集』富山房, pp. 610-737.
 橋本順光

- 2003「茶屋の天使—英国世紀末のオペレッタ『ゲイシャ』
(1896)とその歴史的文脈—」『ジャポニズム研究』23号,
pp.30-50.
- 平井正
1993『ドイツ旅の心得 日本人のドイツ、ドイツ人の日本』光
人社
- 福田秀一
1979「チューホフの観た『ゲイシャ』」『窓』(ナウカ)9月号,
pp.21-27.
- 藤代禎輔(素人)
1906『草露集』大倉書店
1910「獨逸語と余が半生」『獨逸語学雑誌』5月号, pp.421-
422.
1914『文藝と人生』不老閣書房
1922『文化境と自然境』文献書院
1927『鵝筆餘滴』弘文堂書店
- 三浦篤
2000「フランス・一八九〇年以前—絵画と工芸の革新—」馬淵
明子他編『ジャポニズム入門』思文閣出版, pp.26-50.
- 三井徹・松本順子
2005「ユニオン・ジャックをまとったミカド：〈宮さん〉と〈ミ
ヤサマ〉」『金沢大学教育学部紀要 人文・社会科学編』54
号, pp.15-32.
- 宮岡謙二
1959『異国遍路 旅芸人始末書』修道社(中公文庫、1978)
- 宮崎己
2000「フランス・一八九〇年以降—装飾の時代—」馬淵明子他
編『ジャポニズム入門』思文閣出版, pp.51-68.
- 横田順彌
1998『明治不可思議堂』筑摩書房
2002『明治は謎だらけ』平凡社
- 渡辺俊夫
2000「イギリス—ゴシック・リヴァイヴァルから日本風庭園ま
で—」馬淵明子他編『ジャポニズム入門』思文閣出版, pp.69
-89.
- 渡辺實
1978『近代日本海外留学生史 上・下』講談社
- 渡鏡子
1971『近代日本女性史⑤音楽』鹿島研究所出版会

2. 欧文献

- Ost-Asien
Nr.14. 1899 Mai II-2, s.71.
Die Geisha
Nr.39a. 1901 Juni IV-3, s.114.
Die echte japanische Geisha-Truppe in Berlin(Mit

- Bild)
Nr.39b. 1901 Juni IV-3, s.115.
Die Geisha Frl. Sumi Saito(Bild)
Nr.40. 1901 Juli IV-4, s.170f.
Gramatzky, August. “Japanische Dramen. Terakoya und
Asagao”
Nr.41a. 1901 Augst IV-5, s.211f.
Teisuke FUJISHIRO. “Die Operette ; Die Geisha”
Nr.41b. 1901 Augst IV-5, s.206.
Vermischtes
Nr.43. 1901 Oktober IV-7, s.304.
Vermischtes
Nr.45. 1901 Dezember IV-9, s.406f.
Takeshi KITASATO. “Das Japanische Theater”

3. 映像資料

- 東株式会社
『喜歌劇 ミカド』VFZT 00912(VHSテープ)
映画『小犬をつれた貴婦人』
1960年公開のソ連映画, 監督はイオンフ・ヘイフィッツ.
IVC(株)-IVCF5009(発売: 紀伊國屋書店)
映画『トプシー・タービー』(Topsy-Turvy)
NHK BS2放送 2004年2月4日
映画『炎のランナー』(Chariots of Fire)
1981年公開のイギリス映画, 監督はヒュー・ハドソン.
発売: 20世紀フォックスH.E.J.
大須オペラ『芸者』(2013年9月6日アクセス)
<http://www.nakash.jp/opera/review00/26geisya.htm>

4. 音響資料

- 『Sidney Jones, The Geisha』(CD)
Hyperion CDH55245(1998年6月19-21日の録音)

5. 楽譜

- Jones, Sidney『The Geisha』(2013年9月6日アクセス)
London. Hopwood & Crew, Ltd.
[http://imslp.org/wiki/The_Geisha_\(Jones,_Sidney\)](http://imslp.org/wiki/The_Geisha_(Jones,_Sidney))

【付記】

昨年の拙稿「ベルリンの川上貞奴(1901年)」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』2013, 第63集, pp.69-84.、及び本稿「藤代禎助「オペレッタ; ゲイシャ」(1901年)とベルリンの烏森芸者」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』2014, 第64集, pp.65-80.は、平成24年度科学研究費補助金(基盤研究(C))による研究成果の一部である。